

SIMONE G. SEMINARA

**QUALE DYNAMIS PER LA TRAGEDIA?
ALCUNI RILIEVI SU ARISTOTELE *POETICA* 6
(1450B17-20)**

Premessa

In questo articolo intendo analizzare il significato della frase con cui Aristotele conclude il capitolo 6 della *Poetica*, notoriamente dedicato alla definizione di ‘tragedia’¹:

ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν. Ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὅψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν. (*Poetica* 1450b17-20)

T1. La δύναμις della tragedia si dà, infatti, anche senza gara e attori. D’altra parte, per la riuscita degli spettacoli l’arte dello scenografo è più importante di quella dei poeti².

Ho per il momento lasciato deliberatamente non tradotto il termine δύναμις, perché ritengo che dalla sua resa dipenda l’interpretazione del senso da attribuire all’intera frase. La posta in palio non sembra di poco conto. Se infatti traduciamo δύναμις con ‘efficacia’, ovvero come capacità di condurre a termine una data cosa, bene o nel modo in cui si vorrebbe³, Aristotele starebbe qui dicendo che per definire l’essenza della tragedia è superfluo menzionare tutto ciò che concorre alla sua concreta realizzazione scenica. Se invece traduciamo δύναμις con ‘potenzialità’, intesa come l’essere non ‘in atto’ di qualcosa⁴, Aristotele starebbe qui

¹Desidero ringraziare Riccardo Chiaradonna, Lisa Giombini e Gabriele Sofia per i loro commenti a una prima stesura di questo lavoro.

²Premetto subito che l’approccio metodologico seguito in questo contributo non è storico-letterario, ma teoretico. Condivido in questo senso le indicazioni presenti in Husain (2002, 1-5), circa l’opportunità di leggere la *Poetica* di Aristotele alla luce della sua *Metafisica* e di intendere la tragedia come un *synolon*, ovvero come un composto appartenente alla categoria di *ousia* e per ciò interpretabile in termini iledorfici.

³Con lievi modifiche la traduzione italiana della *Poetica* di cui mi servo è quella di Paduano (1998).

⁴Cfr. *Metafisica* V.12 (1019a23-24).

⁴Cfr. *Metafisica* IX.6 (1048a32-b6).

dicendo che per definire l'essenza della tragedia è necessario menzionare tutto ciò che concorre alla sua concreta realizzazione scenica⁵. Nel primo caso a prevalere sarebbe un'interpretazione *testo*-centrica della tragedia, nel secondo un'interpretazione *teatro*-centrica di essa⁶.

Scegliere in favore dell'una o dell'altra interpretazione non è affatto semplice, perché lo stesso Aristotele nel capitolo 3 della *Poetica* riconosce che in un senso si può associare la figura di Sofocle a quella di Omero (entrambi infatti «imitano persone serie»), in un altro senso invece si può associare la figura di Sofocle a quella di Aristofane (entrambi infatti «imitano persone che agiscono e fanno»)⁷. Nella *Poetica*, in sintesi, sembrerebbe sussistere una certa tensione tra l'idea che la *mimesis* caratteristica della tragedia sia indipendente dalla sua resa scenografica e l'idea che per potersi definire tale la *mimesis* tragica richieda

⁵ Va rilevato come questa traduzione, assai più connotata dal punto di vista metafisico, sia molto meno naturale della prima dal punto di vista linguistico. In primo luogo, nei contesti in cui Aristotele descrive l'essere 'in potenza' di qualcosa - su tutti *Metafisica* IX. 6-9 - egli tende, infatti, a usare quasi esclusivamente il dativo δύναμις. In secondo luogo, l'utilizzo di καὶ ἄνευ mal si sposa di per sé con l'individuazione dell'"essere in potenza" di qualcosa, perché sembra implicare una certa elasticità definitoria. In che senso cioè Aristotele accetterebbe l'idea che un item può comparire come non comparire nel *definiens* di una certa potenzialità? Queste due evidenze non sono tuttavia sufficienti per escludere la possibilità di tradurre qui δύναμις con 'potenzialità'. In prima istanza perché - come si mostrerà nel par. 4 - questa possibilità sembra addirittura rafforzata dal contrasto fra la nozione di δύναμις e quella di ἀπέργαστα che compare subito dopo nel testo. In seconda istanza - come si mostrerà nelle *Conclusioni* - perché essa risulta compatibile con una interpretazione *funzionale* delle parti che compongono la definizione di tragedia di cui Aristotele si occupa lungo tutto il corso del capitolo 6 e con alcuni assunti teorici stabiliti in *Metafisica* IX.7.

⁶ Utilizzo questa distinzione binaria per praticità rispetto agli scopi di questo contributo, pur consapevole che essa non coglie del tutto la complessità delle scelte degli interpreti. Nella traduzione di Paduano (1998), ad esempio, δύναμις è reso con 'potenzialità', ma in nota (76) la scelta sembra ricondotta a una visione *testo*-centrica: «preferisco tornare in questo caso al senso preciso di δύναμις perché ritengo che Aristotele sottolinei una persistenza della dimensione tragica anche in assenza di una messinscena *attuale*». Mi sfugge, tuttavia, il senso in cui la δύναμις aristotelica intesa come potenzialità veicolerebbe il concetto di persistenza. In Scott (1999), al contrario, in cui si difende una visione *teatro*-centrica della tragedia, δύναμις è reso con 'effect'.

⁷ Cfr. *Poetica* (1448a25-29).

necessariamente la sua finalizzazione teatrale⁸. Parafrasando: se al termine di *Poetica* 6 Aristotele sta intendendo dire che la grandezza poetica di Sofocle è paragonabile a quella di Omero, indipendentemente dal fatto che scriva tragedie e non poemi epici, allora δύναμις significa ‘efficacia’. Se invece Aristotele sta intendendo dire che, al pari delle commedie di Aristofane, anche le tragedie di Sofocle richiedono la loro messa in scena, allora δύναμις significa ‘potenzialità’.

In ciò che segue cercherò di mostrare prima quali evidenze in favore dell’una o dell’altra lettura emergano dall’analisi del capitolo 6 per verificare poi la loro tenuta al di fuori di esso. Risulterà, da ultimo, come la tensione tra l’una e l’altra concezione si risolva nel momento in cui l’aspetto *creativo* della *mimesis* tragica venga distinto dal suo aspetto *fruitivo*.

1. Oggetti, mezzi e modi della tragedia

La prima definizione dell’essenza di tragedia che Aristotele offre in *Poetica* 6 è la seguente:

T2. (*def.1*) tragedia è imitazione (a) di un’azione (b) seria e (c) compiuta, (d) avente una sua grandezza, (e) in un linguaggio condito da ornamenti, (f) separatamente per ciascun elemento nelle sue parti, (g) di personaggi che agiscono (h) e non tramite una narrazione che (i) attraverso la pietà e la paura (j) produce la purificazione di questi sentimenti. (*Poetica* 1449b24-29)

Dei dieci elementi definitori qui enumerati da Aristotele solo quattro verranno effettivamente analizzati nel capitolo 6: (a), (e), (f), (g). Che, al contrario della ‘commedia’, la tragedia imiti un’azione (b) ‘seria’ è già emerso dal capitolo 2⁹ e che, al contrario dell’‘epica’, ciò (h) non avvenga ‘tramite una narrazione’ è già emerso dal capitolo 5¹⁰. Ciò implica che nel seguito del capitolo 6 (b) è assunto come implicito nel concetto di (a) e (h) nel concetto di (g). Su come invece l’azione da imitare sia (c) ‘compiuta’ e (d) ‘avente una sua grandezza’ Aristotele si soffermerà nei successivi capitoli 7 e 8. Infine su come la tragedia (i) susciti sentimenti di ‘pietà’ e ‘paura’ dovremo attendere i capitoli 13 e 14, anche se è

⁸ Su questo tema cfr. soprattutto Halliwell (1998, 337-343) e Donini (2008, cxxi-cxxxiv).

⁹ Cfr. *Poetica* (1448a15-18).

¹⁰ Cfr. *Poetica* (1449b10-17).

notoriamente tutt'altro che evidente se da essi emergano indicazioni sulla (j) 'purificazione' di questi sentimenti¹¹.

In ciò che segue mi concentrerò, innanzitutto, sul modo in cui Aristotele ordina le quattro caratteristiche di cui effettivamente tratta nel capitolo 6 e dunque su una definizione parziale di tragedia così ricostruibile:

(def.2) tragedia è imitazione (a) di un'azione (e) in un linguaggio condito da ornamenti, (f) separatamente per ciascun elemento nelle sue parti (g) di personaggi che agiscono.

Il primo passaggio che, in questo senso, Aristotele compie, consiste nell'ulteriore definizione di due degli elementi isolati in def.2: (e) del linguaggio condito da ornamenti si dice che esso è (e¹) quello che possiede ritmo e melodia; (f) separatamente per ciascun elemento nelle sue parti significa che (f¹) in alcune parti della tragedia si opera solo col ritmo, in altre solo con la melodia, in altre con il ritmo e la melodia¹². Da ciò ne deriva che:

(def.3) tragedia è imitazione (a) di un'azione attraverso (e¹) il ritmo (f¹) e/o (e¹) la melodia di (g) personaggi che agiscono.

Inoltre, se da un lato l'imitazione (a) dell'azione coincide con (a¹) la trama, ovvero con la sistemazione dei fatti, dall'altro il fatto che questa sia realizzata da (g) personaggi che agiscono comporta che questi esibiscano (g¹) caratteri, ovvero ciò per cui diciamo che chi agisce ha certe qualità, e (g²) pensiero, ovvero ciò con cui parlando si argomenta o si esprime un giudizio¹³. Dal che sembra lecito dedurre che:

(def.5) tragedia è (k) allestimento di uno spettacolo che, attraverso (e²) il linguaggio (f¹) e/o (e²) la musica, imita (a) una trama di (g¹) caratteri e (g²) pensiero.

Che tale deduzione sia legittima sembra confermarlo Aristotele affermando che:

¹¹ Va segnalato a tal proposito come l'intero sintagma «δι' ἐλέου καὶ φόβου περάνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν» sia ritenuto essere un'interpoltazione in Scott (2003) e una glossa in Veloso (2007).

¹² Cfr. *Poetica* (1449b29-31).

¹³ Cfr. *Poetica* (1449b36-1450a8).

T3. la tragedia dunque ha necessariamente sei parti, che determinano le sue qualità: la trama, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e la musica. (*Poetica* 1450a8-10)¹⁴

L'ampliamento da quattro a sei elementi definitori¹⁵ coincide, tuttavia, con una contestuale riduzione di essi a tre diverse funzioni all'interno del *definiens* di tragedia:

T4. Due riguardano (k) i mezzi ($οἷς$) dell'imitazione, uno (l) i modi ($ῳς$), tre (m) gli oggetti ($ἃ$) imitati e oltre a questi fattori non c'è altro. (*Poetica* 1450a10-12)

Questa riduzione risulta assai preziosa, perché chiarisce come il primo obiettivo che Aristotele si prefigge in *Poetica* 6 sia quello di dare una definizione di 'tragedia' in accordo con quanto stabilito nel capitolo 1. In quel contesto infatti egli aveva mostrato come, pur condividendo il medesimo genere, ovvero la *mimesis*, ciascuna delle forme poetiche differisse per tre fattori. Ovvero perché imita: o (1) con mezzi diversi ($τῷ γένει ἐτέροις$) o (2) oggetti diversi ($τῷ ἔτερα$) o (3) diversamente ($τῷ ἐτέρως$), cioè non nello stesso modo ($μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον$)¹⁶. Visto che Aristotele ha già mostrato che 'mezzi' dell'imitazione sono il linguaggio e la musica, possiamo allora facilmente inferire che:

(def.6) tragedia è (l) allestimento di uno spettacolo che, (k) attraverso il linguaggio e/o la musica, imita (m) una trama di caratteri e pensiero.

L'imitazione caratteristica della tragedia differisce allora da tutte le altre forme di imitazione, perché ha (m) come *oggetto* una trama di caratteri e pensiero, come *mezzi* (l) il linguaggio e/o la musica e come (k) *modo* l'allestimento dello spettacolo. E in effetti dando per assunto – come sembra fare Aristotele – che la trama rappresentata riguardi un'azione 'seria', ciò fa differire la tragedia dalla *commedia*, nonostante il comune ricorso all'allestimento dello spettacolo e all'uso della musica. Proprio queste due ultime caratteristiche, invece, la fanno differire dall'*epica*, nonostante la comune

¹⁴ Trovo qui forzata la tesi di Else (1957, 233), secondo cui tutte e sei le parti menzionate sarebbero logicamente deducibili da $\deltaρώντων$, ovvero da quanto qui indicato con (g).

¹⁵ Che non venga incluso f¹ ha senso perché, riferendosi alla semplice distribuzione di due parti della tragedia (linguaggio e musica), non può essere considerato parte di essa.

¹⁶ Cfr. *Poetica* (1447a12-19).

rappresentazione di azioni serie. Stando alla definizione ottenuta per mezzo della coppia esplicativa ‘genere’ – ‘differenza specifica’¹⁷, in sostanza, non sembrerebbero esserci dubbi sul fatto che la tragedia debba contenere nel suo *definiens* l’elemento relativo alla sua resa teatrale. Da questo punto di vista – per ritornare al quesito posto nella premessa di questo lavoro – sarebbe certamente più prudente rendere δύναμις con ‘potenzialità’ invece che con ‘efficacia’.

Nel resto del capitolo, tuttavia, Aristotele sembra abbandonare il modello definitorio costituito da ‘genere’ e ‘differenza specifica’. E anche la tripartizione fra ‘oggetti’, ‘mezzi’ e ‘modi’, di cui si è fin qui servito, non viene più esplicitata. Al contrario, egli analizza la tragedia facendo riferimento alle ‘parti’ (μέρη) di cui essa si costituisce, avendo di mira la loro gerarchizzazione. Bisogna allora verificare se anche tale modello permetta l’inclusione dell’elemento teatrale nel *definiens* di ‘tragedia’.

2. Le parti della tragedia

Anche l’obiettivo di individuare le parti della ‘tragedia’ è perfettamente in linea con le indicazioni di *Poetica* 1, come dimostra l’esordio di quel capitolo:

T5. Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἣν τινα δύναμιν ἔκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους, εἴ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποίησις, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἔστι μορίων.
(*Poetica* 1447a8-11)

Tratteremo della poetica nel suo insieme e delle sue forme, quale δύναμιν abbia ciascuna e come si debbano comporre le trame perché la poesia riesca bene, e inoltre quante e quali siano le sue parti.

Per il momento lascio anche in questo caso la forma accusativa di δύναμις non tradotta, visto che su tale nozione si interroga problematicamente questo contributo. È, tuttavia, opportuno notare come l’individuazione della δύναμις di ciascuna forma poetica sia obiettivo prioritario dell’indagine sviluppata da Aristotele e come tra gli obiettivi a esso immediatamente subordinati vi sia proprio l’individuazione della quantità e della qualità delle parti che costituiscono ciascuna forma poetica. Ora, in *Poetica* 6 (1450a12-38), Aristotele dimostra che tra le sei parti che

¹⁷ Sui problemi legati al corretto uso del metodo diairetico per l’ottenimento di questa definizione cfr. soprattutto Battin (1974).

compongono la tragedia la più importante (*μέγιστον*) è la trama. Cinque sono i criteri utilizzati a tale scopo:

- 1) Dipendenza teleologica;
 - 2) Indipendenza ontologica;
 - 3) Efficacia rispetto all'effetto prodotto;
 - 4) Fascinazione estetica;
 - 5) Posteriorità del perfezionamento tecnico;
- 1) Il criterio di *dipendenza teleologica* serve ad Aristotele per mostrare la superiorità della 'trama' rispetto a un altro degli oggetti dell'imitazione, ovvero rispetto ai 'caratteri'. Dato che l'azione imitata nella tragedia non è finalizzata all'imitazione dei caratteri, ma questi sono assunti in dipendenza delle azioni (*διὰ τὰς πράξεις*) da imitare, la trama è più importante dei caratteri in quanto fine (*τέλος*) della tragedia¹⁸;
- 2) Il criterio di *indipendenza ontologica* serve a ribadire la superiorità della 'trama' rispetto ai caratteri. Data l'evidenza per cui le tragedie di alcuni poeti definiti 'più recenti' (*τῶν νέων*) sono senza caratteri, Aristotele afferma che senza azione (*ἄνευ πράξεως*) non potrebbe esservi tragedia, mentre senza caratteri (*ἄνευ ἡθῶν*) sì¹⁹;
- 3) Il criterio di *efficacia rispetto all'effetto prodotto* serve invece a mostrare la superiorità della trama rispetto al 'pensiero' e al 'linguaggio'. Come spiega Aristotele, infatti, non è sufficiente mettere in bell'ordine discorsi morali, ben costruiti nel linguaggio (*λέξεις*) e nel pensiero (*διανοίας*), per realizzare l'effetto (*ἔργον*) della tragedia. Al contrario, una tragedia pur carente sotto questi aspetti (*καταδεεστέροις τούτοις*), può raggiungerlo se in possesso di una trama e di una sistemazione degli eventi (*μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων*)²⁰;
- 4) Il criterio di *fascinazione estetica* serve a stabilire la superiorità della trama senza che il termine di paragone venga esplicitato. Aristotele si limita a notare che i mezzi con cui la tragedia esercita il suo maggior fascino (*πρός τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ*), ovvero i colpi di scena e i riconoscimenti, sono parti (*μέρη*) della trama²¹;

¹⁸ Cfr. *Poetica* (1450a16-24).

¹⁹ Cfr. *Poetica* (1450a24-29). Sui problemi aperti da questa affermazione cfr. Lord (1969) e Belfiore (1992, 103-110).

²⁰ Cfr. *Poetica* (1450a29-33).

²¹ Cfr. *Poetica* (1450a33-35).

5) Il criterio di *posteriorità del perfezionamento tecnico*, infine, serve a mostrare la superiorità della trama rispetto al ‘linguaggio’ e ai ‘caratteri’, poiché, come osserva Aristotele, i poeti che iniziano a comporre raggiungono la perfezione nel linguaggio e nei caratteri prima (*πρότερον δύνανται τῇ λέξει καὶ τοῖς ἥθεσιν ἀκριβοῦν*) che nella sistemazione degli eventi²².

La trama è, per ricapitolare, la più importante delle sei parti che compongono la tragedia, perché:

1) è in vista di essa che si imitano i caratteri; 2) può esistere indipendentemente dai caratteri; 3) è ciò che produce maggiormente l’effetto sperato; 4) contiene quali sue parti quelle che provocano maggior fascinazione estetica; 5) è ciò che è più difficile da perfezionare sul piano tecnico. Attraverso questi cinque criteri Aristotele accerta il fatto che nessun’altra parte dell’imitazione tragica abbia la stessa importanza della trama. Nel seguito del capitolo egli provvede a gerarchizzare anche le restanti cinque parti.

3. La catena teleologica dell’imitazione tragica

Nell’ultima sezione di *Poetica* 6 Aristotele offre la seguente gerarchia delle parti costitutive dell’imitazione tragica:

T6. Il principio dunque, e per così dire l’anima della tragedia, è la trama (*μῦθος*); al secondo posto vengono i caratteri (*ἥθη*) – capita lo stesso che nella pittura: se si versano a caso i più bei colori, non si ottiene lo stesso piacere che se si disegna in bianco un’immagine. La tragedia è imitazione di un’azione, e di conseguenza soprattutto di personaggi che agiscono. Al terzo posto viene il pensiero (*διάνοια*), cioè la capacità di dire le cose giuste e appropriate, come nei discorsi dei politici e degli oratori. Il carattere è ciò che rivela la scelta – sono dunque senza carattere quei discorsi dove manca l’oggetto delle scelte, in positivo o in negativo, del parlante -, mentre il pensiero è ciò con cui si argomenta che qualcosa è o non è, o si dimostra qualche idea generale. Al quarto posto viene il linguaggio (*λέξις*): intendo, come ho detto prima, l’espressione che si realizza attraverso le parole e ha la stessa efficacia in versi o prosa. Tra i fattori restanti, la musica (*μελοποία*) è l’ornamento maggiore, mentre lo spettacolo (*ὄψις*) ha sì un grande fascino, ma è l’elemento più estraneo all’arte e meno proprio della poetica. (*Poetica* 1450a38-b17)

Ora, mentre Aristotele è esplicito nell’attribuzione delle posizioni che ciascuna parte occupa in questa gerarchia, egli è meno esplicito

²² Cfr. *Poetica* (1450a35-38).

rispetto al criterio utilizzato per definirla. Ritengo a tal proposito utile approfondire il senso secondo cui la trama è «principio ($\alphaρχή$) e, per così dire, anima della tragedia ($\Psiυχή τῆς τραγωδίας$)». Visto quanto stabilito in precedenza, è naturale pensare che qui la trama sia principio in quanto causa finale ‘in vista di cui’ sono disposti tutti gli altri elementi che costituiscono l’imitazione tragica, ovvero – stando alla metafora proposta – che la trama stia agli altri elementi come l’‘anima’ sta alle parti del ‘corpo’²³. Se si adotta questa chiave interpretativa è possibile individuare nel testo la seguente catena teleologica:

- 6) La *trama*, ovvero la sistemazione degli eventi in cui agiscono dei personaggi, è ciò in vista di cui sono delineati i *caratteri*;
- 7) I *caratteri*, ovvero ciò che rivela la scelta dei personaggi che agiscono, sono ciò in vista di cui sono elaborati i *pensieri*;
- 8) I *pensieri*, ovvero ciò attraverso cui si argomenta qualcosa, sono ciò in vista di cui è elaborato il *linguaggio*, ovvero ciò che si realizza attraverso le parole.

Se ciò è vero, sembra possibile inferire che (m) gli *oggetti* (α) della tragedia sono ordinati teleologicamente: i *pensieri* in vista dei *caratteri* e i *caratteri* in vista della *trama*. O, detto diversamente, i *pensieri* sono la materia in cui si generano i *caratteri* e i *caratteri* la materia in cui si genera la *trama*. Nella definizione degli oggetti della tragedia, dunque, è sufficiente menzionare la sola *trama*, perché *fine* in vista di cui tutti gli altri oggetti sono orientati e *forma* che in essi si genera. Per ciò che riguarda (k) i *mezzi* ($οἷς$), invece, la sintesi di Aristotele menziona solo il *linguaggio* quale materia in cui si realizzano i *pensieri*²⁴. Della musica, infatti, si dice solo che essa è

²³Cfr. a tal proposito *De Anima* II.4 (415b15-20): «è poi evidente che l’anima è causa anche come fine. Allo stesso modo, infatti che l’intelletto agisce in vista di qualcosa, così opera pure la natura, e questo è il suo scopo. Ora negli animali tale fine, conformemente alla natura, è l’anima. In effetti tutti i corpi naturali sono strumenti dell’anima, sia quelli degli animali come quelli delle piante, poiché esistono in vista dell’anima». Divergo qui da Curran (2016, 143-144), che intende l’analogia con l’anima nel senso per cui la trama sarebbe causa dell’esistere delle altre parti della tragedia e, dunque, *base* della loro struttura *piramidale*. Concordo invece con Husain (2002, 49-52), nel ritenere che la gerarchizzazione proposta da Aristotele debba leggersi in termini funzionali e a partire dal fatto che la trama sia il *telos* intrinseco della tragedia. Ciononostante Husain (2002, 53) non estende tale approccio alle altre cinque parti che costituiscono la tragedia, limitandosi a definire il loro statuto come funzionalmente secondario.

²⁴ Se allora per Aristotele vale il principio secondo cui ciò che è primo nell’ordine dell’essere è ultimo in quello della *generazione* e viceversa – come assunto in

l'«ornamento maggiore». Per ciò che riguarda infine i (l) *modi* (ώς) Aristotele si limita a dire che lo *spettacolo*, pur esercitando un grande fascino, è l'elemento più estraneo (άτεχνότατον) all'arte e meno proprio (ήκιστα οίκειον) della poetica. Tale giudizio sembrerebbe pendere in favore di un'esclusione dello 'spettacolo' dalla definizione cercata e tale per cui essa andrebbe ora così ritrascritta:

def.7: tragedia è imitazione di (m) una trama (k) attraverso il linguaggio e/o la musica.

A differenza della definizione ottenuta per 'genere' e 'differenza specifica' guadagnata nella prima parte del capitolo (1449b29-1450a12), la definizione 'ilemorifica' ottenuta nella seconda parte (1450a12-b17) sembra dunque estromettere dal *definiens* di tragedia il modo caratteristico della sua imitazione. Concepire cioè oggetti, mezzi e modi non come *differenze*, ma come *parti* della *mimesis* tragica, sarebbe cioè funzionale a mostrare il carattere non necessario dell'allestimento scenografico. Da questo punto di vista – per ritornare al quesito posto nella premessa di questo lavoro – sarebbe certamente più prudente rendere δύναμις con 'efficacia' invece che con 'potenzialità'.

4. δύναμις vs ἀπεργασία

L'interpretazione emersa al termine del *par. 3* sembra, tuttavia, difficile da percorrere per due ragioni fondamentali. La prima ragione è che sembra implausibile che, quantomeno nel medesimo contesto, Aristotele si serva di due modelli definitori distinti per ottenere due distinti risultati circa gli elementi che compongono il *definiens* di un medesimo *definiendum*. Suonerebbe decisamente più aristotelico pensare che l'intento sia quello di mostrare come, indipendentemente dal modello definitorio scelto, il risultato ottenuto sia lo stesso²⁵. Nel caso specifico, ciò significa che, sia

Metafisica IX.8 (1050a4-5) – è verosimile anche ritenere che l'ordine cronologico da seguire nel processo creativo della tragedia debba così intendersi: 1) linguaggio, 2) pensieri; 3) caratteri, 4) trama. Divergo qui nettamente da Silk (1994, 111), che, non riconoscendo la struttura teleologica della composizione descritta, modella la cronologia del processo creativo sulla base dell'importanza rivestita da ciascuna parte, invertendone così l'ordine.

²⁵ Il punto è correttamente segnalato in Scott (1999, 32-33). Proprio per questa ragione stupisce la successiva (Scott 1999, 34) scelta deflattiva di tradurre ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν con «apart from a *contest* and the *competing actors*».

servendosi della tripartizione in oggetti, mezzi e modi (ovvero del modello definitorio per genere e differenza specifica), sia servendosi della nozione di parte costituente un intero (ovvero di un modello definitorio di tipo iledorfico-funzionale), deve poter risultare che:

(def.6^{bis}) tragedia è (l) allestimento di uno spettacolo che, (k) attraverso il linguaggio e/o la musica, imita (m) una trama (di caratteri e pensiero).

La seconda ragione concerne la contrapposizione che nelle linee finali del capitolo occorre tra il termine δύναμις riferito all'arte poetica e il termine ἀπεργασία riferito all'arte scenografica. Quest'ultimo termine, infatti, appartiene senza ombra di dubbio al medesimo ambito semantico del termine ἐνέργεια, sottolineando proprio l'essere 'in atto' di una certa potenzialità. Come sostantivo esso occorre solo un'altra volta nel *corpus* e sempre nella *Poetica*, indicando la 'fattura' con cui un'immagine mai vista prima può procurare piacere²⁶. Da segnalare sono però anche:

1) l'uso dell'infinito aoristo mediopassivo ἀπεργάσασθαι in *Fisica* II.8, con cui Aristotele segnala, in un contesto significativamente legato alla *mimesis* tecnica, la capacità che ha l'arte di 'effettuare' qualcosa che risulta invece precluso alla natura²⁷;

2) l'uso del participio perfetto mediopassivo ἀπειργασμένον in *Metafisica* IX.6, attraverso cui Aristotele associa 'ciò che è elaborato' proprio alla nozione di ἐνέργεια e in contrapposizione all' 'essere in potenza di qualcosa'²⁸.

Quand'anche Aristotele stesse notando incidentalmente che l'efficacia della tragedia si dà a prescindere dal singolo evento in cui viene rappresentata e non a prescindere dalla sua resa scenografica in quanto tale, nella linea successiva egli si riferisce chiaramente alla riuscita degli *spettacoli* (*τῶν ὅψεων*) considerati in generale. Se così non fosse, avrebbe poco senso, infatti, distinguere la *techne* dello scenografo da quella dei poeti.

²⁶ Cfr. *Poetica* 4 (1448b18-19): «έπει ἔὰν μὴ τύχῃ προεωρακώς, οὐ διὰ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἄλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιὰν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἴτιαν».

²⁷ Cfr. *Poetica* (199a15-16): «ὅλως δὲ ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἢ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμῆται».

²⁸ Cfr. *Poetica* (1048a37-b6): «ὅτι ὡς (scil. ἔστι δὴ ἐνέργεια τὸ ὑπάρχειν τὸ πρᾶγμα μὴ οὕτως ὥσπερ λέγομεν δυνάμει) τὸ οἰκοδομοῦν πρὸς τὸ οἰκοδομικόν, καὶ τὸ ἐγρηγορὸς πρὸς τὸ καθεῦδον, καὶ τὸ ὄρῶν πρὸς τὸ μῦον μὲν ὅψιν δὲ ἔχον, καὶ τὸ ἀποκεκριμένον ἐκ τῆς ὕλης πρὸς τὴν ὕλην, καὶ τὸ ἀπειργασμένον πρὸς τὸ ἀνέργαστον».

Non resta allora che provare a capire in che senso il diverso contributo dato alla tragedia dal poeta e dallo scenografo possa riflettere quello tra la δύναμις e l'ένέργεια di essa. Stando al testo non possiamo far altro che pensare che le parti della tragedia fin qui definite, attraverso il ricorso alla distinzione fra i suoi (m) *oggetti* (ά) e i suoi (k) *mezzi* (οῖς), e in cui i primi costituiscono il fine e l'atto della potenza dei secondi, rivelino un diverso rapporto funzionale qualora, presi congiuntamente, vengano paragonati ai (l) *modi* (ώς) della tragedia. Se cioè è vero dire che gli *oggetti* della tragedia sono teleologicamente orientati verso la *trama*, secondo il rapporto funzionale per cui essa è ciò in vista di cui sono elaborati i *caratteri* e i *caratteri* sono ciò in vista di cui sono elaborati i *pensieri*, e se è altrettanto vero dire che i *pensieri* sono ciò in vista di cui è elaborato il *linguaggio*, allora sembra lecito inferire che oggetti e mezzi della tragedia vengano elaborati in vista dell'*allestimento* dello spettacolo di cui si occupa l'arte scenografica. In altri termini: se nel primo caso la trama è *forma* e linguaggio e musica sono *materia* della tragedia, nel secondo lo spettacolo è *forma* e la trama, il linguaggio e la musica ne sono *materia*.

Da questo punto di vista la

def.7: tragedia è imitazione di (m) una trama (k) attraverso il linguaggio e/o la musica.

deve essere così corretta:

def.8: tragedia è (l) allestimento di uno spettacolo in cui (k) attraverso il linguaggio e/o la musica si imita una (m) trama.

Questa interpretazione avrebbe il vantaggio non solo di mostrare la coerenza interna alla ricerca definitoria del capitolo 6 ma anche di sottolineare come il passaggio da un modello definitorio all'altro consenta – al netto del medesimo responso circa gli elementi che costituiscono il *definiens* della tragedia – di articolare con maggiore precisione il carattere funzionale che *oggetti*, *mezzi* e *modi* svolgono rispetto all'essere del *definiendum* una volta concepiti come *parti*.

Se le cose stanno così non sembrerebbe allora sussistere alcun dubbio circa il fatto che la δύναμις della tragedia menzionata al termine di *Poetica* 6 faccia riferimento ai caratteri che ne descrivono la specifica potenzialità. Tuttavia, se l'essere 'in potenza' di qualcosa è sempre e secondo ogni rispetto correlativo

al suo ‘essere in atto’²⁹, in che senso risulta possibile pensare che la potenza della tragedia sia dia ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν, ovvero come *ontologicamente indipendente* dagli elementi che la attualizzano? Se, detto più semplicemente, l’obiettivo di Aristotele fosse quello di mostrare che senza attualizzazione scenica l’essere della tragedia rimarrebbe solo potenziale, perché sottolineare (per di più al termine dell’analisi sviluppata lungo tutto il corso del capitolo) che si dà tragedia anche *senza gara e attori*? La segnalata indipendenza ontologica rispetto a essi, cioè, sembrerebbe far pensare che la δύναμις della tragedia si riferisca alla sua ‘efficacia’.

Una possibile via d’uscita da questa impasse potrebbe forse essere rappresentata dal raffronto fra le due definizioni di tragedia – che sembrano l’un l’altra irriducibili al termine del capitolo – e gli elementi che – menzionati nella definizione con cui si apre il capitolo – non vengono sviluppati in esso. Si tratta cioè di verificare in che rapporto stanno la definizione *testo-centrica* (*def.7*) e quella *teatro-centrica* (*def.8*) con l’assunto per cui l’imitazione tragica (i) attraverso la pietà e la paura (j) produce la purificazione di questi sentimenti. Per operare questo raffronto, tuttavia, è necessario oltrepassare il capitolo 6 della *Poetica*.

5. Trama senza spettatori?

All’inizio del capitolo 14 della *Poetica* Aristotele afferma che:

T7. Ciò che ispira paura e pietà può prodursi come effetto dello spettacolo (ἐκ τῆς ὄψεως), ma può anche prodursi semplicemente dal sistema degli eventi (καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων), e questo è preferibile, e caratterizza un poeta migliore. Infatti la trama deve essere composta in modo che, anche senza vedere (καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν), chi ascolta i fatti avvenuti deve rabbrividire e provare pietà, che è ciò che succede ascoltando la trama di *Edipo*. Produrre lo stesso effetto per mezzo dello spettacolo è un fatto più estraneo all’arte (ἀτεχνότερον) e ha bisogno della messa in scena. (*Poetica* 1453b1-8)

La qualifica dell’effetto prodotto dall’arte scenografica come ἀτεχνότερον – ovvero alla forma comparativa del medesimo termine, che in forma superlativa sembrava escludere lo spettacolo dal *definiens* della tragedia nel capitolo 6³⁰ – non lascia dubbi sul fatto che Aristotele stia qui approfondendo la questione di nostro interesse. A essere meglio qualificato è proprio ciò che in *Poetica* 6

²⁹ Cfr., ovviamente, *Metafisica* IX. 6-9.

³⁰ Cfr. *Poetica* (1450b17) e par. 3 di questo contributo.

era semplicemente definito come il darsi della δύναμις della tragedia anche in assenza di gara e attori. Tale darsi coincide qui con l'*efficacia* che ha la tragedia di ispirare ‘paura’ e ‘pietà’ anche «senza vedere», ovvero anche in assenza di una sua rappresentazione tragica. La qualità della trama dell’*Edipo*, ovvero del suo testo, provoca il piacere caratteristico della tragedia (verosimilmente quella ‘catarsi’ di cui Aristotele dice ma non spiega), *indipendentemente* dal fatto che essa venga messa in scena.

Analogamente, nel conclusivo capitolo 26 della *Poetica*, atto a stabilire se è migliore l’imitazione epica o quella tragica, Aristotele afferma che:

T8. La tragedia realizza il suo carattere specifico anche senza movimento (καὶ ἄνευ κινήσεως), come l’epica, in quanto rivela chiaramente le sue qualità alla lettura (διὰ τοῦ ἀναγινώσκειν). (*Poetica* 1462a10-12)

Anche da questo brano emerge, cioè, come Aristotele voglia sottolineare il fatto che la tragedia possa provocare il suo piacere caratteristico anche in assenza di teatro e attori.

Questi dati testuali sembrerebbero di per sé sufficienti per aderire *in toto* a una visione *testo*-centrica della tragedia e per abbandonare *def.8* in favore di *def.7*. L’arte poetica sembrerebbe, in altre parole, rendere possibile quella riduzione formale che Aristotele sembra auspicare in alcuni momenti della sua ricerca ontologica. Si ricordi, a tal proposito, quanto egli scrive in *Metafisica* VII.11:

T9. la forma dell’uomo appare sempre presente in carne e ossa e in parti di questo tipo: allora, dunque, queste sono parti sia della forma sia della definizione? O no, cioè sono materia, ma per il fatto che non si generano anche in altre cose siamo nell’impossibilità di separarle? (*Metafisica* 1036b3-9)³¹

Rispetto all’arte tragica, la separazione a cui allude Aristotele sembra più che un’ipotesi di lavoro: il fine di una tragedia ben costruita sul piano della trama si realizza anche se non fossimo nelle condizioni di poter mai fruire di una sua rappresentazione teatrale³². Ciò non invalida, tuttavia, la verità secondo cui il testo

³¹ Qui e in seguito la traduzione italiana della *Metafisica* di riferimento è quella di Berti (2017).

³² Come correttamente rilevato in Destrée (2016, 235-236), tuttavia, il fatto che Aristotele affermi che il piacere caratteristico della tragedia venga provocato

letterario risulta, comunque, *in vista* della sua messa in scena e il lavoro dello scenografo, almeno sotto questo rispetto, più importante di quello del poeta. A dimostrarlo chiaramente è un passaggio di *Poetica* 24:

T10. il proprio dell'epica è che, mentre nella tragedia non si possono imitare contemporaneamente più parti, ma solo quella messa in scena e recitata dagli attori, l'epica, per il fatto di essere una narrazione, può rappresentare contemporaneamente più parti.
(*Poetica* 1459b24-26)

Questo brano mostra chiaramente come l'arte del poeta che scrive una trama tragica, invece che epica, sia necessariamente condizionata dalla sua finalizzazione scenografica. La realizzazione testuale dell'imitazione tragica, infatti, non può infatti prescindere dal vincolo di unità scenografica prescritto dalla sua resa teatrale. Ciò significa che, nonostante l'*efficacia* della tragedia si dia anche in assenza di gara e di attori, essa rimane, anzitutto nel suo processo creativo, *in potenza* il suo spettacolo.

Conclusioni

Alla luce dell'analisi svolta la δύναμις menzionata in T1. può essere intesa sia come *potenzialità* (nel processo *creativo*), nella misura in cui la tragedia è ontologicamente orientata alla sua performance teatrale, sia come *efficacia* (nell'esperienza *fruitiva*), nella misura in cui essa si realizza anche in assenza della sua rappresentazione scenografica. Se si sceglie la prima traduzione si ha il vantaggio di restituire meglio l'opposizione tra δύναμις e ἀπεργασία. Ma in che senso sarebbe allora possibile dire che l'essere in potenza della tragedia si dà *anche* senza gara e attori³³? Una risposta potrebbe venire da quanto Aristotele mostra in *Metafisica* IX.7, spiegando quando (πότε) qualcosa può dirsi in potenza:

T11. Anche una casa è in potenza allo stesso modo: quando negli elementi materiali non ci sia nulla che a essi impedisca di diventare casa, e quando non vi sia più nulla che a essi si debba ulteriormente aggiungere o togliere o mutare, allora si ha la casa in potenza. Così dovrà dirsi per tutti gli altri casi, in cui il principio della generazione proviene dal di fuori. (*Metafisica* 1049a8-13)

anche dalla sola lettura del suo testo non implica di per sé che egli consideri questo il caso ideale di fruizione.

³³ Cfr. n. 5.

Parafrasando: così come la ‘terra’ non è in potenza la ‘casa’, ma lo è il ‘legno’ che dalla ‘terra’ deriva, allo stesso modo la ‘trama’, ma non i ‘caratteri’ né nessuno degli altri elementi che la compongono preso isolatamente, è in potenza la ‘tragedia’. E le cose stanno così anche se alla ‘trama’ non si aggiunga l’‘elemento scenografico’ che, semmai, ne attualizza la specifica potenzialità.

Se si sceglie la seconda traduzione, tuttavia, si ha il vantaggio sia di uniformare l’interpretazione di T1. con quella di T7. e T8.– che ne sembrano naturale sviluppo tematico – sia di uniformare tra loro le traduzioni delle altre occorrenze di δύναμις presenti in *Poetica* 6 e che in alcun modo sembrano potersi rendere con ‘potenzialità’³⁴. Pur con tutte le cautele del caso, dovute agli elementi emersi dall’analisi sviluppata in questo lavoro, ritengo dunque più prudente optare per questa seconda scelta. Non foss’altro perché essa sembra, da ultimo, meglio inquadrare il capitolo 6 entro la cornice definita nel già menzionato *incipit* della *Poetica*.

T5. Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἣν τινα δύναμιν ἔκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους, εἴ μέλλει καλῶς ἔξειν ἡ ποίησις, ἵτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἔστι μορίων.
(*Poetica* 1447a8-11)

Tratteremo della poetica nel suo insieme e delle sue forme, quale δύναμιν abbia ciascuna e come si debbano comporre le trame perché la poesia riesca bene, e inoltre quante e quali siano le sue parti.

Qui δύναμις va certamente intesa come ‘capacità’, ovvero secondo il significato primario di principio di mutamento in altro³⁵, nel caso specifico come capacità di produrre catarsi nel suo fruttore. Tale certezza deriva da quanto Aristotele afferma in *Metafisica* IX.2:

T12. ἐπεὶ δ' αἱ μὲν ἐν τοῖς ἀψύχοις ἐνυπάρχουσιν ἀρχαὶ τοιαῦται, αἱ δ' ἐν τοῖς ἐμψύχοις καὶ ἐν ψυχῇ καὶ τῆς ψυχῆς ἐν τῷ λόγον ἔχοντι, δῆλον ὅτι καὶ τῶν δυνάμεων αἱ μὲν ἔσονται ἄλογοι αἱ δὲ μετὰ

³⁴ Cfr. *Poetica* (1449b36): «μελοποίαν δὲ ὁ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πᾶσαν» e *Poetica* (1450b13-15): «λέξιν εἶναι τὴν διὰ τῆς ὄνομασίας ἐρμηνείαν, ὁ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν».

³⁵ Cfr. *Metafisica* IX.1 (1046a9-11). Al contrario della stragrande maggioranza degli studiosi anglosassoni, che rendono qui δύναμις con il generico ‘potential’, Else (1957, 8), traduce correttamente con «the power or capability of the art», ma non individua la corrispondenza con *Metafisica* IX, definendo non tecnico tale uso del termine e nonostante ne segnali la prossimità con quello di *Retorica* (I.2 1356a35).

λόγου· διὸ πᾶσαι αὶ τέχναι καὶ αἱ ποιητικαὶ ἐπιστῆμαι δυνάμεις εἰσὶν· ἀρχαὶ γὰρ μεταβλητικαὶ είσιν ἐν ἄλλῳ ἢ ἣ ἄλλο. (*Metaphysica* 1046a36-b4)

Poiché alcuni principi di questo tipo (*scil.* quelli di mutamento in altro) sono presenti nelle cose inanimate, altri invece negli esseri animati, cioè nell'anima, e [tra le capacità] dell'anima [essi sono presenti] in quella dotata di ragione, è chiaro che anche tra le capacità alcune saranno prive di ragione e altre con ragione; perciò tutte le arti e le scienze poietiche sono capacità: infatti, sono principi di mutamento in altro o [nella stessa cosa] in quanto altro.

Sulla base di queste evidenze è possibile dire che l'individuazione di quante e quali parti (έκ πόσων καὶ ποίων ἔστι μορίων) compongono la tragedia nel capitolo 6 della *Poetica* sia finalizzata alla definizione del suo principio di mutamento in altro (δύναμις) e dopo che, attraverso l'individuazione dei suoi oggetti, mezzi e modi, si è distinta la sua specie imitativa dalle altre (τῶν εἰδῶν αὐτῆς). Tale principio di mutamento coincide con l'effetto catartico prodotto dalla trama. Non a caso, i capp. 7-13 della *Poetica* hanno come argomento il modo in cui le trame debbano comporsi perché la poesia riesca bene (πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους, εἴ μέλλει καλῶς ξέειν ἢ ποίησις). Si occupano cioè di spiegare come essa risulti efficace³⁶. Ciò non invalida, tuttavia, in alcun modo il fatto che la trama tragica sia *in potenza* il suo spettacolo perché – come emerso da T10. – la sua scrittura non può eludere il vincolo di unità scenografica posto dalla sua attualizzazione teatrale. In sintesi, se è vero che il focus della ricerca sulla ‘tragedia’ sviluppata da Aristotele riguarda l'*efficacia* della sua fruizione, è pur vero che tale efficacia dipende dalla specificità del suo processo *creativo*.

Bibliografia

Battin M.P., 1974: *Aristotle's definition of tragedy in the Poetics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» 33, 2, pp. 155-170.

³⁶ Divergo qui da Silk (1994, 108), che distingue nettamente il carattere *pratico* di questo obiettivo da quello *teorico* legato all'individuazione della δύναμις delle diverse specie poetiche. Se la *teoria* caratteristica della *Poetica* ha infatti come obiettivo la definizione della ‘capacità’ di produrre mutamenti propria di ciascuna arte poetica non si vede come essa possa essere distinta dalla sua *prassi*.

- Belfiore E.S., 1992: *Tragic pleasures: Aristotle on plot and emotion.* Princeton, Princeton University Press.
- Berti E., 2017: *Aristotele. Metafisica*, Roma-Bari, Laterza.
- Curran A., 2016: *Aristotle and the Poetics*, London-New York, Routledge, 2016.
- Destrée P., 2016: *Aristotle on the power of music in tragedy*, «Greek and Roman Musical Studies» 4, pp. 231-252.
- Donini P., 2008: *Aristotele. Poetica*, Torino, Einaudi.
- Else G.F., 1957: *Aristotle's Poetics: The argument*, Cambridge, Harward University Press.
- Halliwell S., 1998: *Aristotle's Poetics. With a new introduction by the author*, Chicago, University of Chicago Press.
- Husain M., 2002: *Ontology and the art of tragedy. An approach to Aristotle's Poetics*, New York, State University of New York Press.
- Lord C., 1969: *Tragedy without character*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» 28, 1, pp. 55-62.
- Paduano G., 1998: *Aristotele. Poetica*. Roma-Bari, Laterza.
- Scott G., 1999: «The poetics of performance. The necessity of spectacle, music, and dance in Aristotelian tragedy», in *Performance and Authenticity in the Arts*, ed. by S. Kemal and I. Gaskell, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 15-48.
- Scott G., 2003: *Purging the Poetics*, «Oxford Studies in Ancient Philosophy» 25, pp. 233-263.
- Silk M.S., 1994: *The 'Six Parts of Tragedy' in Aristotle's Poetics: Compositional Process and Processive Chronology*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society» 40, pp. 108-115.
- Veloso C.W., 2007: *Aristotle's Poetics without Katharsis, Fear, or Pity*, «Oxford Studies in Ancient Philosophy» 33, pp. 255-284.